

Luiz Nazario

Der deutsche Film in Brasilien

Der deutsche Film erschließt sich nicht als einheitlich Ganzes, sondern allein in seiner Entwicklung entsprechend den wichtigsten Epochen, die er durchlaufen hat; und jede dieser Epochen muss anhand unterschiedlicher Kriterien getrennt betrachtet werden. Ausgehend von den großen Einschnitten in der politischen Geschichte Deutschlands, hat Sabine Hake in ihrem Buch *Film in Deutschland* (2004) folgende Einteilung vorgeschlagen: 1. Film in der Kaiserzeit (1895-1919); 2. Film in der Weimarer Republik (1919-1933); 3. Film im Dritten Reich (1933-1945); 4. Film in der Nachkriegszeit (1945-1961); 5. Film in der DDR (1961-1989); 6. Film in der Bundesrepublik (1962-1989); 7. Film im wiedervereinigten Deutschland (1989-2004). In Brasilien sind einige dieser historischen Epochen des deutschen Films besonders präsent.

Der deutsche Stummfilm, der im Allgemeinen mit dem deutschen expressionistischen Film verwechselt wird, war sowohl bei der Kritik als auch beim Publikum stets beliebt; und er ist es bei Filmliebhabern immer noch. Von den Premieren der klassischen Ufa-Filme in den Filmpalästen der 20er Jahre bis zu den heutigen Retrospektiven in den kleinen Vorführräumen der Kulturzentren hat der deutsche Stummfilm die Menschen fremder Kulturkreise fasziniert, nachdem der Expressionismus den infolge des Ersten Weltkriegs verhängten Boykott gegen deutsche Waren durchbrochen hatte. Nur wenige Stummfilme waren tatsächlich expressionistisch; aber ihre Fremdheit war so faszinierend, dass davon in Deutschland und weltweit der gesamte Stummfilm beeinflusst wurde – ein Einfluss, der bis in die Gegenwart nachwirkt. Filme von Robert Wiene, Friedrich Murnau, Fritz Lang oder Paul Leni bezaubern weiterhin die jungen Generationen und besonders diejenigen, die sich mit den ästhetischen Tendenzen abweichender Verhaltensformen wie *dark*, *gothic* oder *punk* identifizieren. Unzählige Videoclips von Popgruppen und etliche US-amerikanische wie kanadische Filme greifen den Expressionismus wieder auf, oftmals in verzerrenden Parodien postmoderner Machart.

In Brasilien war es nicht anders. Der deutsche Stummfilm beeinflusste die Filmemacher von Mário Peixoto in seinem einzigen Film, dem Klassiker “Limite” (Limit 1931), bis hin zum jungen Regisseur Heitor Dhalia im postmodernen Thriller “Nina” (2004). Er macht sich auch im brasilianischen Animations-

film bemerkbar: vom nostalgischen Expressionismus des ersten in Minas Gerais produzierten animierten Spielfilm, der “Trilogia do caos” (2001) von Luiz Nazario, über den mal trashigen, mal verzuckerten Expressionismus eines Victor-Hugo Borges in “Des Fantastik Sucric” (2001), “El Chateau” (2002), “Historietas assombradas (para crianças mal-criadas)” (2005) und “Icarus” (2008) bis hin zum experimentellen Expressionismus von Andresa Moraes’ “Alice?” (2007) (Nazario 2002a-b, 2006).

Zwischen dem Ende der Stummfilmära und dem Ende der Weimarer Republik wurden in Deutschland experimentelle Tonfilme hergestellt, die noch der Ästhetik des Stummfilms verpflichtet waren und den Film weltweit beeinflussten. Diese Zeit markierte den Übergang sowohl vom Stummfilm zum Tonfilm als auch vom deutschen Film zum nationalsozialistischen Film – eine Zeitspanne, die nur kurz war, aber tiefgreifende Veränderungen bewirkte. Denn die Gesellschaft spaltete sich in zwei Lager, und mit ihr spaltete sich das Filmschaffen in proto- und anti-nationalsozialistische Filme, die bisweilen mit demselben technischen Personal hergestellt wurden. “Die Menschheit teilt sich”, so stellte Lotte Eisner (1998: 157) für das Jahr 1933 fest. Und nach der “Gleichschaltung” war es nicht mehr möglich, in derselben Perspektive wie vorher von einem deutschen Film zu sprechen. Diese kurze Übergangszeit wird in manchen zeitgenössischen Filmreihen und Retrospektiven mit dem Stummfilm gleichgesetzt; sie sind dem “Expressionismus”, dem “Kammerspiel”, dem “sozialen Realismus” oder der “Neuen Sachlichkeit” gewidmet, worunter in der Regel auch die ersten, während der letzten Jahre der Weimarer Republik entstandenen Tonfilme gefasst werden.

Im Jahr 1976 drehte Sylvio Back mit “Aleluia, Gretchen” einen Film, der an ein Tabu rührte, welches die deutschen Kolonien in São Paulo, Paraná, Santa Catarina und Rio Grande do Sul spaltete: das Tabu der nationalsozialistischen Vergangenheit. Der Film wurde während der Militärdiktatur gedreht und erinnerte an eine “Vergangenheit, die nicht vergehen will”, weshalb der Regisseur in der Region zur *persona non grata* wurde. Zwischen 1930 und 1940 zeigten in Südbrazilien organisierte Ableger der NSDAP ihre Propagandafilme öffentlich zu festlichen Anlässen und in den Schulen. Die nationalsozialistischen “Kulturfilme” und “Wochenschauen” wie auch die “Unterhaltungsfilme”, die versteckte Propaganda enthielten, wurden bis 1941 in Brasilien von vielen Menschen gesehen. Die Filmtheater zeigten mit großem Erfolg die “Ufa-Operetten”, und die damalige Presse lobte an den Filmen, die über kommerzielle Verleihfirmen durch die “Kulturarbeit” der deutschen Botschaft vertrieben wurden, “Realismus”, “Humanität”, “psychologische Komplexität”, den “Widerschein der deutschen Seele”,

“Nationalismus” und “Moralität” – Werte, die im Sinne einer damals gewünschten “Eugenisierung der Rasse” als nützlich erachtet wurden.

Angeichts des enormen Einflusses, den der nordamerikanische Film auf das brasilianische Kino hatte, wurde das “deutsche Kino” zu einem Synonym für “Realismus” in Opposition zu den “Phantasmen” Hollywoods. Allerdings handelte es sich um einen “nationalsozialistischen Realismus”: Das Regime verband mit “der Vorstellung von einem ‘deutschen Film’ einen positiven und nationalistischen Wert und keinesfalls jenen grenzüberschreitenden und kritischen Realismus, den einige während der letzten Jahre der Weimarer Republik gedrehte Filme aufzuweisen hatten” (Isolan 2006: 9, 100 ff.). Nur Plínio Moraes (Pseudonym für Jacob Koutzii), ein russischer Jude, der als Kind nach Brasilien gekommen war und als Filmkritiker für das *Diário de Notícias* in Porto Alegre arbeitete, erkannte die in den “Unterhaltungsfilmen” der Ufa verpackte Propaganda – nachdem er sie auf dem Höhepunkt ihrer Beliebtheit zwischen 1935 und 1937 gleichermaßen gerühmt hatte (Nazario 2007a).

Hitler hatte Pläne für Brasilien; und so wurden während des Dritten Reichs diverse Kurz-, Dokumentar- und Spielfilme mit Themen, Personen oder Handlungselementen gedreht, die auf Brasilien bezogen waren (Filho 2006). Die deutschen “Lehrfilme” beeinflussten brasilianische Regisseure in der Zeit des *Estado Novo* (1937-1945), als patriotische “Unterhaltungsfilme” gedreht wurden (Schwartzman / Bomeny / Costa 2000). Im Jahr 1942, nachdem deutsche U-Boote brasilianische Schiffe versenkt und den Tod von Hunderten brasilianischer Staatsbürger verursacht hatten, brach Brasilien die diplomatischen Beziehungen zu Deutschland ab und trat auf Seiten der Alliierten in den Krieg ein. Damals wurden einige Anti-Nazi-Filme produziert, zum Beispiel “O brasileiro João de Souza” (1944) von Bob Chust, “Samba em Berlim” (1943) und “Berlim na batucada” (1944) von Luiz de Barros.

Den Gegenpol zur Verbreitung von Nazifilmen in Brasilien bildete der humanistisch gesinnte junge Unternehmer Luiz Severiano Ribeiro Jr. aus Ceará, dessen Vater schon in den 30er Jahren die Schlüsselfigur bei der Distribution ausländischer Filme gewesen war. Nach dem Studium der Betriebswirtschaft in England Mitte der 30er Jahre bereiste er zwei Jahre lang Europa, um zuletzt einen Deutschkurs in Berlin zu belegen. Dort verfolgte er mit Entsetzen die Anfänge des Nationalsozialismus und wurde schließlich von der SS verhaftet, als er die Beschränkungen, denen Juden in Geschäften, Cafés und Restaurants unterlagen, fotografierte (und die Bilder nach Brasilien schickte). Nach seiner Freilassung kehrte er vorzeitig nach Brasilien zurück und übernahm den Familienbetrieb mit der Absicht, selber Filme zu produzieren. Da sein Vater ein solches

Unterfangen als riskant erachtete, nahm er Darlehen auf und kaufte die wichtigsten brasilianischen Distributionsfirmen, die er in der *União Cinematográfica Brasileira* (UCB) zusammenschloss. Später wurde er Gesellschafter und Hauptaktionär der *Atlântida Cinematográfica*. Luiz Severiano Ribeiro Jr. gründete die erste und einzige Produktionskette der brasilianischen Filmbranche, die den Film als eigenständigen Industriezweig organisierte und alle Phasen der Produktion und Distribution kontrollierte. Nach dem Krieg finanzierte *Atlântida Cinematográfica* die einzige bekannte deutsch-brasilianische Gemeinschaftsproduktion dieser Jahre, „Paixão nas selvas“ (1955) von Franz Eichhorn (Darsteller: Cyll Farney, Grande Otelo, Vanja Orico und Wilson Grey). In dieser einzigartigen Gemeinschaftsproduktion mit der deutschen Firma Astra wurde parallel zur brasilianischen Fassung mit brasilianischen Darstellern auch eine deutsche Version mit deutschen Darstellern gedreht.

Der Nationalsozialismus war auch weiterhin Thema im brasilianischen Film, etwa in Hector Babencos „O beijo da mulher aranha“ (Kuss der Spinnenfrau, 1985) nach dem Roman des Argentiniers Manuel Puig. Sowohl der Autor als auch der Regisseur hatten vermutlich in Argentinien Zugang zu Nazifilmen, da sie deren Ästhetik genauestens wiedergeben. Die Geschichte eines nach Brasilien geflüchteten Deutschen, der sich mit der Vorführung von im Dritten Reich produzierten Reklamefilmen der Firma Bayer über Wasser hält, erzählt ein neuerer Film: „Cinema, aspirina e urubus“ (Movies, Aspirin and Vultures, 2005) von Marcelo Gomes.

„Outra memória“ (2006) von Chico Faganello, eine Mischung aus Dokumentar- und Spielfilm, liefert Zugang zu wertvollen Filmdokumenten: die in den 20er Jahren von José Julianelli erstellten und heute im Historischen Archiv der Gemeinde Blumenau aufbewahrten Reportagen sowie eine Reihe von deutschen Wochenschauen der 30er und 40er Jahre, die vorgeblich im Dezember 1940 von der politischen Polizei im Hafen von Itajaí beschlagnahmt wurden, aber vermutlich zum Propagandaarsenal ehemaliger NSDAP-Mitglieder der Region gehörten. Einer der Stummfilme zeigt, wie die Siedler von Santa Catarina Bäume fällen und dabei den „Giganten“, einen jahrhundertealten Baum, zu Fall bringen, und wie sie in Hochstimmung Jagd auf ein Wildschwein machen. Es ist erkennbar, dass die Siedler dieser Region – ohne auch nur einen Gedanken an die Umwelt zu verschwenden – die Natur als einen Feind betrachteten, den man zur Strecke bringen musste. Ein Großteil dieser Siedler schloss sich später dem Nationalsozialismus an. Der Film bezieht sich auf Gebäude in Santa Catarina, in denen es Badezimmer mit hakenkreuzverzierten Kacheln gab. In den nationalsozialistischen Wochenschauen wurde auf die „große Bautätigkeit in Deutsch-

land” hingewiesen: die Fabriken und Autobahnen, die Sportstätten und Kinderspielfläche, die blühenden und heiteren Gärten. Vorgeführt wurden auch Reklamefilme wie der über das von Bayer hergestellte Aspirin “Instantina” sowie Filme mit Kriegspropaganda, bei denen Sprecher mit portugiesischem Akzent eingesetzt wurden. In einer dieser Wochenschauen sieht man einen Bus mit dem Schild “Nur für Juden”; in einer anderen wird über den fünf Jahre zuvor erfolgten Bau von U-Booten berichtet, und der Sprecher weist mit Stolz in der Stimme darauf hin, dass die deutsche U-Boot-Flotte zu diesem Zeitpunkt bereits mehr als drei Millionen Tonnen Feindgut versenkt habe. “Outra memória” erzählt auch den Lebensweg des Chemikers und Philosophen Hermann Bruno Otto Blumenau (1819-1899), des Stadtgründers von Blumenau, und seiner Enkelnichte, der Schauspielerin Edith Gaertner (1882-1967), die nach einer mittelmäßigen Karriere in Deutschland mit den Nationalsozialisten kollaborierte.

Edith Gaertner lebte zurückgezogen in Santa Catarina und sympathisierte mit Hitler bis ans Ende ihrer Tage. Der Film deutet das nur an, indem ein “riesiges” Bildnis, das in ihrem Zimmer hängt und vermutlich von Hitler ist, erwähnt wird. Ihre Freundin Renate (Tochter von Otto, der deutscher Konsul und Direktor des Theaters war, das man eigens in Blumenau gebaut hatte, um Hitler zu empfangen) veranstaltete nach Kriegsende eine Sammlung zugunsten der “besiegten Deutschen”. In einer geschichtsrevisionistischen Wendung rechtfertigt die Schauspielerin, die Edith Gaertner in einem im Film inszenierten Theaterstück verkörpert, deren politische Haltung im wahren Leben mit der Behauptung: “Sie forderte die Staatsgewalt heraus, sie hörte deutsche Sender, was verboten war. Es war eine Frage der Kultur.” Die Schauspielerin forderte jedoch nicht Hitlers Macht heraus, sondern die von Getúlio Vargas, als dieser sich entschloss, den Nationalsozialismus in den deutschen Kolonien zu bekämpfen. In einem Interview mit José Geraldo Couto von der *Folha de S. Paulo* machte Faganello deutlich, dass “Outra memória” kein Film über den Nationalsozialismus in Santa Catarina ist:

Mich interessierte die verborgene Geschichte dieser fleißigen Schauspielerin, die 13 Jahre hart in Deutschland gearbeitet hatte und von den Kritikern niedergemacht worden war, weil sie kein richtiges Deutsch sprach, denn sie war ja in den Tropen geboren. [...] Wir dürfen nicht vergessen, dass damals eine antideutsche Paranoia herrschte. Die deutsche Sprache wurde verboten, deutsche Namen wurden geändert, es gab Internierungslager für verdächtige Deutsche. Viele dieser verdächtigten Personen hatten nichts mit dem Nationalsozialismus zu tun gehabt. Andere wiederum kollaborierten nicht aus politischen Gründen, sondern aus Patriotismus. Sie lebten sehr isoliert in Brasilien. [...] Das lokale Fernsehen brachte eine Serie über die Geschichte von Blumenau, in der die 40er Jahre praktisch übersprungen wurden. [...]

Dieser Vorhang des Schweigens lässt sich heute nicht mehr rechtfertigen. In der ganzen Welt sind Millionen anständige Deutsche auf Hitlers Vorhaben hereingefallen. In Deutschland haben sie ihre Schuld gesühnt. Die deutschstämmigen Brasilianer haben keinen Grund, sich länger schuldig zu fühlen (Faganello 2005).

Was der Regisseur als eine "Frage der Kultur" darstellt, ist nun aber eine durchaus politische Angelegenheit. Einige Deutsche leisteten dem Nationalsozialismus Widerstand; es waren nicht viele, aber *sie* waren es, die die deutsche Kultur gerettet haben. Für die Nachfahren der Anhänger des Naziregimes gibt es keinen Grund, warum sie die "deutsche Schuld" auf sich nehmen sollten; aber sie werden sich ihrer nicht entledigen, indem sie die Vergangenheit einfach ausradieren. Es gibt das Klischee des "Nazideutschen", aber es gibt auch die *Realität* des Nazideutschen. Die gemeinen Klischees muss man bekämpfen, aber ohne mit der historischen Wirklichkeit aufzuräumen. In Deutschland gibt es das Klischee des dunkelhäutigen Brasilianers, der sich nur im Karneval vergnügt oder den *funk* von Rio tanzt, wenn er sich nicht gerade als Drogendealer oder Killer in den Slums betätigt. Dieses Klischee wurde von den meisten international erfolgreichen brasilianischen Filmen bedient – was nun aber nicht bedeutet, dass das Elend breiter Bevölkerungsschichten und die Massenkriminalität nicht auch zur brasilianischen *Wirklichkeit* gehören.

Als unwiderlegbare Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts, deren Auswirkungen bis heute spürbar sind, wird der Nationalsozialismus im internationalen Film – mehr noch als in den anderen Künsten – immer präsent sein. Die Frage, die heute die Filmhistoriker umtreibt, ist: *Wie* wird dieses Thema behandelt: mutig, kritisch und den Tatsachen entsprechend oder diese Tatsachen verschweigend, beschönigend und revisionistisch? In einem neueren Film, "Olga" (2004) von Jayme Monjardim, dessen Handlung in der Zeit des *Estado Novo* angesiedelt ist, geht es zum ersten Mal im brasilianischen Kino um den Holocaust, auch wenn dieses Thema nur indirekt, über die Geschichte eines deutschen und brasilianischen Opfers, einfließt: die Geschichte der Kommunistin jüdischer Herkunft Olga Benario. Es wäre interessant, den in seinem melodramatischen Gestus gelungenen brasilianischen Film mit dem deutschen Dokudrama "Olga Benario – Ein Leben für die Revolution" (2004) von Galip Iytanir zu vergleichen, das zur selben Zeit entstand und in Brasilien nur auf dem Internationalen Filmfestival in Rio de Janeiro zu sehen war, wo es die brasilianischen Distributionsfirmen nicht interessierte. Im südbrasilianischen Film werden noch andere Themen aufgegriffen: etwa in dem in Santa Catarina gedrehten Dokudrama "O vôo solitário" (1991) von Éverson Faganello, eine Hommage an den deutschen Wissenschaftler

Fritz Plaumann, der in Santa Catarina lebte und eine große Sammlung von Insekten anlegte. Die im Süden des Landes (Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul) unter deutschem Einfluss produzierten Filme werden übrigens nur selten in den anderen Bundesstaaten gezeigt und sind in Uruguay (über die *Cinemateca Uruguaya*) bekannter als in Brasilien.

Der deutsche Film der unmittelbaren Nachkriegszeit, der sogenannte "Trümmerfilm" (1945-1950), ist in Brasilien wenig bekannt und übte daher auch keinen Einfluss aus. Dasselbe gilt für die rührseligen kommerziellen Filme, die zwischen 1950 und 1961 gedreht wurden, insbesondere den "Heimattfilm", der im ländlichen Milieu spielt und gegen den die Filmemacher der jungen Nachkriegsgeneration 1962 im Oberhausener Manifest rebellierten. Das brasilianische Publikum kennt ebenso wenig die zwischen 1945 und 1989 in Ostdeutschland produzierten Filme – abgesehen von einigen Werken von Konrad Wolf, dem bedeutendsten Regisseur der ehemaligen DDR, dessen Filme vor vielen Jahren in Retrospektiven des Goethe-Instituts gezeigt wurden.

Erneut sichtbar wurde das deutsche Kino in Brasilien während der 70er und 80er Jahre mit der ästhetischen Revolution, die von Jean-Marie Straubs "Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht" (1965) initiiert wurde; es folgten Filme von Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Werner Herzog, George Moore, Volker Schlöndorff, Alexander Kluge, Edgar Reitz, Egon Monk, Eberhard Fechner, Werner Kipphardt, Rosa von Praunheim, Margarethe von Trotta, Helma Sanders-Brahms, Ulrike Ottinger, Werner Schroeter, Daniel Schmid, Robert van Ackeren, Jutta Brückner, Helmut Bitomsky, Hans Farocki und anderen. Der "Neue Deutsche Film" wurde von den Goethe-Instituten gewissermaßen in Echtzeit, also unmittelbar nach Erscheinen der Filme, in Brasilien vorgestellt. Bevor die Namen dieser Regisseure in der internationalen Kritik auftauchten, waren wir schon mit ihren Werken vertraut. Diese fanden bei der Fachkritik großen Anklang, wurden aber von den Filmemachern des *Cinema Novo*, die sich der "Kultur der Armut" und der "Ästhetik des Hungers" verpflichtet fühlten, verteufelt.

Die Logik der schwierigen Beziehung zwischen dem *Cinema Novo* und dem "Neuen Deutschen Film" bedarf einiger Erklärungen. Das staatlich organisierte *Cinema Novo*, das mit der Militärregierung paktierte und danach trachtete, sich mit seinen Dogmen durchzusetzen, verfolgte eine Strategie der Konsolidierung des nationalen Kapitalismus, der als "Opfer" des Imperialismus angesehen wurde. Ihre kommerziellen Misserfolge projizierten die Ideologen des *Cinema Novo* auf die "Feinde des brasilianischen Films", und dazu gehörte das *Cinema Marginal* oder *underground*, das mit dem "Neuen Deutschen Film" einiges gemein hatte:

Beide verfolgten trotz unterschiedlicher Inhalte und Stilformen eine Veränderung der Sensibilität und Ausweitung des Wissens durch den Abbau von Vorurteilen und das Experimentieren mit neuen Erzählformen. Daher wurde auch der "Neue Deutsche Film" von den Vertretern des *Cinema Novo* angegriffen.

Arnaldo Jabor hat einmal gesagt: "Der brasilianische Film ist der beste Film der Welt; das englische Kino hat niemanden, und das der Vereinigten Staaten hat keinen anständigen Filmemacher. Herzog ist eine Kanaille, ein Idiot. Den kubanischen Film kenne ich nicht. In Brasilien gibt es zehn gute Filmemacher, und die sind sehr gut. Daher ist der brasilianische Film der beste der Welt." In seiner impulsiven Äußerung gelang es Jabor nicht, sich an einen guten englischen, US-amerikanischen oder kubanischen Filmemacher zu erinnern. Aber plötzlich fiel ihm der Name Herzog ein. Das war eine fulminante Fehlleistung: Sein Unterbewusstsein gab diese geheime Verwerfung preis, aber sein "sprechendes Bewusstsein" beeilte sich, den unaussprechlichen Wunsch, ein Herzog zu sein, zu verdrängen: "Herzog ist eine Kanaille, ein Idiot." So viel Wut stimmt nachdenklich. Glauber Rocha ging so weit zu behaupten, das Goethe-Institut werde "von der CIA finanziert". Und in Cannes äußerte er, Schroeter sei "schizophren" und Fassbinder drehe "neofaschistische" Filme. João Batista de Andrade erreichte den Gipfel geistiger Verwirrung, als er gegenüber der Presse erklärte: "Der deutsche Film landete bei einer Dramaturgie, die nichts mit der US-amerikanischen zu tun hat, und ergeht sich in einem leeren Experimentalismus, der die brasilianische Wirklichkeit außer Acht lässt."

Das *Cinema Marginal* blieb kosmopolitisch. Ein Beispiel ist der Film "Dias de Nietzsche em Turim" (Days of Nietzsche in Turin, 2001) von Julio Bressane, der auf gespenstische Weise den Aufenthalt Nietzsches in Turin zwischen April 1888 und Januar 1889 nachzeichnet. Allerdings gab es auch einige Berührungspunkte zwischen dem "Neuen Deutschen Film" und dem *Cinema Novo*, insbesondere in den politisch und sozial engagierten Filmen von Volker Schlöndorff und Margarethe von Trotta. Auch Werner Herzog näherte sich dem *Cinema Novo* an. Wie er erklärte, habe er den Titel des Films "Jeder für sich und Gott gegen alle" (1974; "O enigma de Kaspar Hauser" in Brasilien) dem Film *Macunaíma* von Joaquim Pedro de Andrade "entwendet". In *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) übernahm Ruy Guerra, eine Ikone des *Cinema Novo*, die Rolle des Don Pedro de Ursúa; und *Fitzcarraldo* (1982) wurde unter Mitwirkung von Grande Otelo, José Lewgoy und Milton Nascimento im brasilianischen Amazonasgebiet gedreht.

Der aktuelle deutsche Film weist noch keine charakteristischen Merkmale auf; aber einige Filme kamen gut an, weil sie den schnellen Erzählrhythmus des

US-amerikanischen Films übernommen haben. Den internationalen Durchbruch dieser neuen "amerikanischen" Phase des deutschen Films brachte sicher "Lola rennt" (1998) von Tom Tykwer. Danach gewann "Nirgendwo in Afrika" (2002) von Caroline Link den "Oscar" für den besten ausländischen Film neben einer Reihe anderer internationaler Preise. Beträchtlichen Erfolg erzielte auch der umstrittene Film "Die fetten Jahre sind vorbei" (The Edukators, 2004) von Hans Weingartner.

Der Zusammenbruch der DDR und die Wiedervereinigung 1989 brachten eine Reihe von originellen Filmen über den Alltag in der gescheiterten kommunistischen Gesellschaft Ostdeutschlands: "Good Bye Lenin!" (2002) von Wolfgang Becker, der für den "Oscar" nominiert und auf verschiedenen Filmfestivals ausgezeichnet wurde, ebenso wie "Das Leben der Anderen" (2006) von Florian Henckel von Donnersmarck, der Kritiker und Publikum gleichermaßen begeisterte. Der Film zeichnet das Bild eines korrupten und beklemmenden Sozialismus, der im Geheimen existenzielle Tragödien hervorbringt, mit einem Ende, das im Zuschauer einen wahren Schock hervorruft. Er kommt ohne spektakuläre Effekte aus, und allein aufgrund seiner kraftvollen Dramaturgie brachte der Film Deutschland den "Oscar" für den besten ausländischen Film ein.

Problematischer sind die revisionistischen Superproduktionen über das Dritte Reich: "Das Boot" (1985) von Wolfgang Petersen, "Stalingrad" (1993) von Joseph Vilsmaier, "Aimée & Jaguar" (1999) von Max Färberböck, "Der Untergang" (A queda! As últimas horas de Hitler, 2004) von Oliver Hirschbiegel und sogar "Sophie Scholl – Die letzten Tage" (Uma mulher contra Hitler, 2005) von Marc Rothemund. Diese Filme sind in ihrer Ästhetik auf den "Oscar" ausgerichtet (viele wurden auch tatsächlich nominiert), aber politisch unausgewogen: entweder weil sie den Zweiten Weltkrieg aus einer "deutschen Perspektive" darstellen, die mit der Perspektive der Nazis vermenget wird, oder weil der deutsche Widerstand gegen den Nationalsozialismus überdimensioniert erscheint – ein Widerstand, der zwar heldenhaft war, aber zahlenmäßig nicht ins Gewicht fiel, zu spät kam und wirkungslos blieb.

Großen Anklang finden in Brasilien die von türkischen Regisseuren in Deutschland gedrehten Filme, in denen die kulturelle Bipolarität und der sozial marginalisierte Lebensraum der Immigranten thematisiert wird, die in patriarchalischen, machistischen und autoritären Traditionen verwurzelt sind und von der nunmehr demokratischen, liberalen und feministischen deutschen Gesellschaft zwar großzügig aufgenommen, aber nicht integriert werden. Mit ihrer Mischung aus Fremdem und Vertrautem haben die deutsch-türkischen Filme dem deutschen Gegenwartsfilm eine neue Dimension verliehen, indem die Wirklich-

keit des Landes aus der Perspektive des "Multikulturalismus" wahrgenommen wird. In autobiographischen Filmen und *road movies*, mit Figuren zwischen Berlin und Istanbul, beschreiben die deutsch-türkischen Filmemacher als Immigranten der "dritten Generation" schonungslos die Widersprüche ihrer existentiellen Wirklichkeit. Als von zwei stark kontrastierenden Kulturen geprägte hybride Wesen leben sie wie ihre Protagonisten den Konflikt zwischen den Werten der familiären Traditionen und denen der Konsumgesellschaft. Sowohl die Filme, in denen das zentrale Anliegen unmittelbar zum Ausdruck kommt, als auch diejenigen, die zu einer raffinierten Stilisierung neigen – z.B. der Film *Auf der anderen Seite* von Fatih Akin (2007, Preis der Ökumenischen Jury in Cannes), in dem auf einfühlsame Weise die Verkettung von Leben und Tod in der Begegnung von Türken und Deutschen geschildert wird –, haben sich international durchgesetzt und wurden auch in Brasilien gut aufgenommen.

Der Einfluss des nationalsozialistischen Kinos, dessen Produktionen als "Lehrfilme" rezipiert und dessen propagandistische Tendenzen in der Zeit des *Estado Novo* nachgeahmt wurden, hinterließ negative Spuren. Heute sind Kritiker und Publikum in Brasilien anderen Epochen des deutschen Films gegenüber aufgeschlossen, auch gegenüber dem aktuellen deutschen Film dann, wenn er universale Themen aufgreift und sich weder in politisch ambivalente Aussagen flüchtet noch die nationalsozialistische Vergangenheit verklärt. Es gibt in Deutschland das Bestreben, auf dem internen wie dem externen Markt die eigene Produktion als "deutschen Film" zu verkaufen. Dies geschieht durch die tägliche Ausstrahlung vorgeblicher (von Goebbels produzierter) "Klassiker" im Fernsehen und deren Vermarktung per VHS und DVD, ergänzt durch Filmreihen und Retrospektiven in Museen, Filmklubs, Kinematheken, Festivals und Seniorenkinos. Aber wie im russischen Film können die Brüche auch in der deutschen Filmproduktion nicht übertüncht werden. Die zuweilen von offiziellen Institutionen übernommene Tendenz der konservativen Geschichtsschreibung zielt darauf ab, die Kontinuität der deutschen Geschichte zu betonen und in der Perspektive des "popular cinema" (Hake 2001) die radikalen Brüche während des Dritten Reichs zu vertuschen: "Wir müssen endlich unser Bild von der nationalsozialistischen Kultur revidieren und ihre inneren Widersprüche ebenso offenlegen wie die Kontinuität, die sie hinsichtlich der vorausgegangenen und der nachfolgenden Epoche aufweist", schreibt Linda Schulte-Sasse (1996: 5). Dies zeigt sich an der wenig angemessenen Art und Weise, in der einige nationalsozialistische Filme in kürzlich vom Goethe-Institut organisierten Retrospektiven präsentiert wurden.

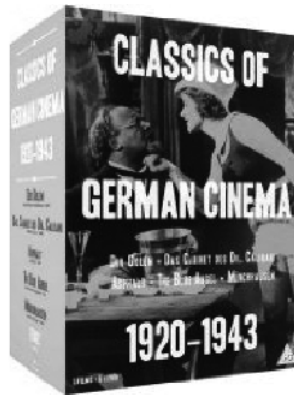
Ein Beispiel ist die 2002 von Bruno Fischli organisierte Retrospektive „Zwei deutsche Stars“, die Filme mit und über Marlene Dietrich zusammen mit Filmen von und mit Leni Riefenstahl zeigte. Marlene Dietrich war ein Star; aber es ist fraglich, ob Leni Riefenstahl einer war – allenfalls für den kleinen Kreis derer, die ihre „Bergfilme“ und ihre Nazipropagandafilme bewundern. Die beiden Schauspielerinnen haben sich ein einziges Mal auf einem Ball 1928 getroffen. Warum sie dann gemeinsam in einer Filmreihe vorstellen? Dazu erklärte Bruno Fischli, der damalige Leiter des Goethe-Instituts São Paulo:

Zunächst aus Anlass des hundertjährigen Geburtstags beider, vor allem aber weil beide Teil der deutschen Geschichte sind, auch wenn sie auf verschiedenen Seiten standen [...]. Unsere Absicht ist auch, über die Verstrickungen von Kunst und Politik zu diskutieren. Wie Walter Benjamin schrieb, ist es nicht möglich, den Faschismus nur rational zu verstehen. Wir müssen ihn auch emotional begreifen. Das Werk von Leni Riefenstahl tabuisieren würde auf das genaue Gegenteil hinauslaufen.

Ich glaube nicht, dass den Faschismus „emotional begreifen“ zu wollen, in der Absicht Walter Benjamins lag. „Tiefland“ (1940/1954) war nicht in die Reihe aufgenommen worden, und Fischli begründete das wie folgt: „Das ist ein schlechter Film. Wir stellen nur die Filme vor, die sie [Leni Riefenstahl] als Schauspielerin und Regisseurin zur Geltung bringen und die mit Hitlers Unterstützung gedreht wurden.“ Die Erklärung impliziert, dass „Triumph des Willens“ (1935) und „Olympia“ (1938) als „gute Filme“ gelten können und lässt unberücksichtigt, dass auch „Tiefland“ von Hitler subventioniert wurde. Der wahre Grund für die Entscheidung, „Tiefland“ nicht zu zeigen, war ein anderer: Man wollte nicht in die Polemik hineingezogen werden, die sich um diesen Film entsponnen hatte, da Sinti und Roma aus Konzentrationslagern als Statisten zwangsverpflichtet worden waren. Die Filmreihe war schließlich Anlass für eine weitere umstrittene Begegnung zwischen Marlene Dietrich und Leni Riefenstahl: die dramatische Lesung des Theaterstücks *Marleni* von Thea Dorn (Cypriano 2002).

Im Jahr 2003 fand in der *Cinemateca Brasileira* eine weitere Filmreihe mit „Klassikern der UFA – 1918-1943“ statt, in der neben Wienes „Caligari“ und Sternbergs „Blauer Engel“ das „Wunschkonzert“ (1940) von Eduard von Borsoody und „Münchhausen“ (1943) von Josef von Baky gezeigt wurden. Mit derartigen Nivellierungen wird versucht, den nationalsozialistischen Film dem „deutschen Film“ zu assimilieren, wobei Letzterer als kontinuierliches Ganzes aufgefasst wird und kontrastierende Phasen in seiner Geschichte, die man ohne Verkenntung des historischen und politischen Hintergrunds der jeweiligen Film-

produktion nicht vermischen kann, umstandslos einander angeglichen werden. Allem Anschein nach ist die Abschaffung der Geschichte auf dem neuen digitalen Markt, wo alles käuflich ist, Produzenten und Konsumenten willkommen, wie sich der Präsentation von Kassetten entnehmen lässt, bei der sich auf der Ebene der Warenwelt alles vermischt:



Eine im positiven Sinne exemplarische Retrospektive bot das Seminar über “Film und Propaganda – Der nationalsozialistische Film”, auf dem Jean-Claude Bernardet 1975 im Goethe-Institut São Paulo eine Reihe nationalsozialistischer Propagandafilme vorstellte. Ich selbst entdeckte damals die politische Dimension der Welt. Ein anderes denkwürdiges Seminar war “Deutsche und brasilianische Wochenschauen 1933-1943 und die historische Wirklichkeit”, 1981 veranstaltet von Matthias Riedel und Silvio Tendler im *Museu da Imagem e do Som* in São Paulo. Eine weitere bedeutende, 1999 ebenfalls vom Goethe-Institut und Bruno Fischli organisierte Retrospektive des deutschen Films war “Rot für Gefahr, Feuer und Liebe”, auf der 17 seltene restaurierte deutsche Stummfilme aus der Zeit vor dem “Kabinett des Dr. Caligari” gezeigt wurden (Sannwald 1995). Unter den neueren Retrospektiven verdient die 2008 veranstaltete Reihe “Poe-mas visionários. O cinema de F. W. Murnau” erwähnt zu werden (Koebner 2008). Veranstaltet im *Centro Cultural Banco do Brasil* in Rio de Janeiro anlässlich des 120. Geburtstags des großen deutschen Regisseurs, präsentierte sie sein Gesamtwerk – das heißt, alle 12 weltweit noch auffindbaren Filme – in restaurierten, mit portugiesischen Untertiteln versehenen Kopien im 35- oder 16-Millimeter-Format (mit Ausnahme eines Films, der in DVD-Format gezeigt wurde).

Die öffentliche Vorführung digitaler Kopien von Filmen, die auf herkömmliche Weise produziert wurden – eine Praxis, welche die Kosten für die Kulturinstitute erheblich reduziert – und der im Internet (über kommerzielle Netzwerke wie über digitale Piraterie) operierende internationale DVD-Markt haben den Kulturaustausch vereinfacht und intensiviert. Der damit verbundene Informations- und Wissenszuwachs geht allerdings auf Kosten der ästhetischen Erfahrung, die für den (aussterbenden) Cineasten nur über die Vorführung (des Filmstreifens) in einem Filmtheater uneingeschränkt möglich ist. Der Zugang des breiten brasilianischen Publikums zum deutschen Film beschränkt sich heute auf Informationen über die Filme. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass der digitale Zugriff auf den deutschen Film durch die deutschen Produzenten selbst auf diejenigen Brasilianer beschränkt wird, welche die deutsche Sprache beherrschen. Die deutschen DVDs erscheinen seit jeher ohne fremdsprachige Untertitel – anders als die meisten US-amerikanischen DVDs, die mit englischen Untertiteln für Hörgeschädigte, spanischen Untertiteln für das große Kontingent lateinamerikanischer Migranten und manchmal sogar mit Untertiteln in Thai und Koreanisch erscheinen, obwohl heute Englisch eine Universalsprache ist. In jedem Fall kommt dem Filmfan in der Einsamkeit seines *home theater* der immer seltener werdende ästhetische Genuss abhanden, den er verspürt, wenn er den Film auf einer riesigen Leinwand in einem verdunkelten Saal sieht, in dem andere Filmfans ihre Emotionen in Schweigen hüllen oder gemeinsam zur selben Zeit über dieselben Dinge lachen.

Ein aktuelles Beispiel dafür, wie die Geschichte – deren Brüche erhalten bleiben müssen, wenn wir sie nicht aus dem Bewusstsein verlieren wollen – Gefahr läuft, pasteurisiert zu werden, ist die kürzlich erfolgte Restaurierung des ersten deutschen abendfüllenden Spielfilms in Agfacolor, „Frauen sind doch bessere Diplomaten“ (1941) von Georg Jacoby. Seine anämischen Farben hatte Goebbels „abscheulich“ und eine „Schande“ genannt; und er hatte die Techniker gezwungen, sich den (von ihm verbotenen) Film „Vom Winde verweht“ (1939) von Victor Fleming anzusehen, damit sie lernten, wie ein echter Farbfilm auszu-sehen hatte. Die Restaurierung wurde mit Blick auf ein aktuelles Publikum vorgenommen, das maximale Qualität verlangt; und nun weist der Film eine wunderbare Farbgebung auf, so als wäre diese Qualität von den deutschen Technikern des nationalsozialistischen Deutschland erreicht worden. Das aber grenzt an historische Fälschung, suggeriert der (von Goebbels selber verabscheute) Film doch einen Triumph des nationalsozialistischen Filmschaffens über das fortgeschrittenere Technicolor-Verfahren der USA.

Es können aber auch positive Beispiele für die Konservierung deutscher Filme genannt werden, bei denen Brasilien und andere Länder Lateinamerikas behilflich waren. In den 80er Jahren wurden in der *Cinemateca Brasileira* zwei Filme von Fritz Lang gefunden, die bis dahin als verschollen galten: „Das wandernde Bild“ (1920) und „Kämpfende Herzen“ (oder „Die Vier um die Frau“, 1921). Sie wurden mit der Deutschen Kinemathek gegen Kopien dieser und anderer Filme getauscht. Die kürzlich erfolgte, bislang gelungenste Restaurierung von Fritz Langs „Metropolis“, dem ersten von der UNESCO in das Weltdokumentenerbe aufgenommenen Film, wird nun möglicherweise noch vollständiger ausfallen. Vorgesehen ist, eine 20-minütige Bildfolge einzufügen, die seit 1927 nie wieder gezeigt wurde, aber in einer von Lang selbst in Berlin vorgestellten Originalversion enthalten ist, von der in den Kinematheken von Buenos Aires und Santiago de Chile Kopien gefunden wurden. Wie Gudrun Weiss von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung erklärte, „gibt es in Brasilien deutsche Produktionen, die keine Raubkopien sind. Es war üblich, dass die Firmen Ufa, Terra und Tobis Filme für das Ausland lizenzierten oder sogar produzierten“ (Tadeu 2007). Das bedeutet, dass über gemeinsame Forschungsanstrengungen künftig noch weitere verschollene deutsche Filme in Brasilien gefunden werden können.

Der beste Weg für eine kulturelle Annäherung zwischen Brasilien und Deutschland im Allgemeinen und zwischen dem brasilianischen und dem deutschen Film im Besonderen ist der von diesem 1. Deutsch-Brasilianischen Symposium beschrittene: die Vertiefung der Zusammenarbeit, damit sich Einflüsse wechselseitig und nicht einseitig verstärken. Dies mag sich konkretisieren durch Übersetzungen vom Deutschen ins Portugiesische und vom Portugiesischen ins Deutsche; zweisprachige Publikationen in Deutsch *und* Portugiesisch; Kunstausstellungen und Filmreihen eines jeden Landes im jeweils anderen Land; eine größere Zahl von Stipendien und Kooperationsabkommen zwischen deutschen und brasilianischen Universitäten; und deutsch-brasilianische Koproduktionen bei Theater und Film. Als ich gegenüber dem Historiker Michael Prinz, Zweitbetreuer meiner (in Brasilien von Anita Novinsky betreuten) Dissertation, zögerte, meine Einschätzung der neueren deutschen Geschichtswissenschaft preiszugeben – ich wusste, dass er meine Kritik nicht teilte –, meinte er, ich sollte es doch einfach mal versuchen. Auf unseren wöchentlichen Treffen waren wir in der Tat in vielen Punkten verschiedener Meinung; doch unsere hitzigen Debatten erwiesen sich auch als produktiv, und am Ende besiegelte die Konfrontation der unterschiedlichen Standpunkte unsere Freundschaft.

Literaturverzeichnis

- Cypriano, Fábio (2002): “A bela e a fera”. In: *Folha de S. Paulo*, 16.9.
- Eisner, Lotte H. (1988): *Ich hatte einst ein schönes Vaterland. Memoiren*. Koautorin: Martje Grohmann. Vorwort: Werner Herzog. München.
- Faganello, Chico (2005): [Interview]. in: *Jornal de Santa Catarina* (Blumenau), 25.4.
- Filho, José Rocha (2006): “‘O inferno verde’: um filme nazista feito no Brasil”. In: *Trópico*, Mai <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2737,1.shl>> (25/11/2008).
- Hake, Sabine (2001): *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin, TX.
- (2004): *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*. Reinbek bei Hamburg.
- Isolan, Flaviano Bugatti (2006): *Das páginas às telas. Cinema alemão e imprensa na década de 1930 (Porto Alegre e Santa Cruz do Sul)*. Santa Cruz do Sul.
- Koebner, Thomas (Hrsg.) (2006): *Poemas visionários. O cinema de F. W. Murnau* [Katalog]. Rio de Janeiro.
- Nazario, Luiz (1983): *De Caligari a Lili Marlene*. São Paulo.
- (1994): *Imaginários de destruição. O papel do cinema na preparação do Holocausto*. Diss. Universität São Paulo (unveröffentlicht).
- (1999): *As sombras móveis*. Belo Horizonte.
- (2002a): “O Expressionismo e o cinema”. In: Guinsburg, Jacó (Hrsg.): *O Expressionismo*. São Paulo, S. 505-541.
- (2002b): “O Expressionismo no Brasil”. In: Guinsburg, Jacó (Hrsg.): *O Expressionismo*. São Paulo, S. 607-646.
- (2006): “Animação expressionista”. In: Franca, Patricia / Nazario, Luiz (Hrsg.): *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte, S. 296-309.
- (2007a): “Nazi Film Politics in Brazil, 1933-42”. In: Winkel, Roel Vande / Welch, David (Hrsg.): *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*. Houndsmills, Basingstoke / New York, S. 85-98.
- (2007b): “Populismo x criatividade”. In: *Reserva Cultural* (São Paulo), 1.
- Sannwald, Daniela (Hrsg.) (1995): *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe. Frühe deutsche Stummfilme* [Katalog]. Berlin.
- Schulte-Sasse, Linda (1996): *Entertaining the Third Reich. Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*. Durham, NC / London.
- Schwarzman, Sheila (2004): *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo.

Schwartzman, Simon / Bomeny, Helena Maria Bousquet / Costa, Vanda Maria Ribeiro (2000): *Tempos de Capanema*. São Paulo.

Tadeu, Felipe (2007): “Cinema alemão ganha sede para restauração e arquivo de filmes”. In: Deutsche Welle, 26.1. <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,2324772,00.html>> (25/11/2008).